

SIEGMAR DÖPP

**MUNERA ET MUSARUM ET VENERIS.
CATULL C. 68 IN DER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER
RÖMISCHEN ELEGIE**

Rolf Heine zum 18.4.2002

I.

Innerhalb der klassischen Epoche der lateinischen Literatur, etwa zwischen 45 und 10 vor Christi Geburt, entstehen in Rom zahlreiche Elegien erotischen Inhalts. In diesen Gedichten spricht ein Ich über seine durchweg als schwierig oder gar krisenhaft empfundene Beziehung zu einer geliebten Frau; die Erzählung erotischer Begegnungen ist meist durchsetzt mit einer Reihe von Reflexionen. Der biographische Hintergrund dieser sogenannten „subjektiven“ Liebeselegien lässt sich heute im einzelnen nicht mehr rekonstruieren; doch so viel steht immerhin fest, dass jene Geliebten in der Regel Libertinen waren und somit in der sozialen Hierarchie beträchtlich tiefer standen als die zumeist dem Ritterstand angehörenden Autoren. In den Elegien treten die Frauen unter einem Pseudonym auf; sie erscheinen dort nicht nur als begehrenswert, sondern auch als musisch begabt und gebildet, zugleich aber als höchst launisch und dominant. Das Ich, das sein Erleben schildert, ist der Frau verfallen, ein rechter „Sklave der Liebe“; sein Denken, sein Fühlen, sein ganzes Leben erscheinen durch das Verhältnis zur Herrin (*domina*) geprägt. Mit dem Verfassen elegischer Poesie sucht sich das Ich über die prekäre psychische Situation hinwegzuhelfen; zuweilen wird auch die Hoffnung ausgedrückt, die Gunst der Geliebten wenigstens für eine Zeit lang zu gewinnen. Repräsentiert ist dieser Elegientypus vor allem durch Properz, Tibull und Ovid in seinen *Amores*.

Als Archeget des literarischen Genres wird in der Forschung gelegentlich Catull angesehen, dessen gegen 59 v. Chr. (?) geschriebene Elegie c. 68 in der Tat der Erotik breiten Raum gewährt.¹ Zwar wird in diesem Gedicht die Geliebte des „Ich“ Sagenden als *domina* (V. 68: 156)² bezeichnet, wesentliche Merkmale der klassischen Liebeselegie wie das Motiv des *seruitium amoris* finden sich jedoch, wie WILFRIED STROH gezeigt hat,³ erst einige Jahre nach Catull ausgeprägt: bei Cornelius Gallus, dessen zwar größtenteils verlorene, aber doch in ihrem Charakter fassbare Gedichte auf Lycoris um 45 v. Chr. entstanden sind.

Doch worin besteht Catulls spezifische Leistung in c. 68, welche Position nimmt dieses Gedicht des „unvergleichlichen Anregers“⁴ in der Entwicklungsgeschichte der römischen Elegie ein?

¹ S. zum Beispiel WEINREICH 177: „C. 68 ist geradezu eine Inkunabel der römischen Elegie“; SOLMSEN 270: „For the ‚subjective Roman Love-Elegy‘ Catullus c. 68 is something of a prototype, perhaps even of an archetype“; PUELMA 235: c. 66 und c. 68 „stellen ... die ältesten uns bekannten Proben der voll ausgebildeten elegischen Amores-Erzählung dar ...“.

² Der Ausdruck meint schwerlich die „Gebieterin, die den Liebhaber knechtet“ (in diesem Sinn etwa SYNDIKUS 272), sondern eher die „Herrin im Haus“, d.h. „die, die [in der Beziehung] den Ton angibt“. — Bei der Bezeichnung *era* (V. 136) wird an die „Göttin“ gedacht sein, als welche die Geliebte dem Dichter in V. 131–134 erschienen war: STROH 229.

³ STROH, besonders 225; 229f.; 233f.; 239f.

⁴ STROH 240: s. auch 225.

Zur Erörterung dieser Fragen, die in der Forschung zu Catull sicher noch lange andauern wird,⁵ möchte das Folgende beitragen.

II.

Vor Catulls c. 68 sind allem Anschein nach in lateinischer Sprache keine Elegien vergleichbaren Zuschnitts geschaffen worden, wohl aber gab es erotische Epigramme. Bei den vielleicht um 100 v. Chr. geschriebenen Stücken handelt es sich um Nachbildungen griechischer Vorlagen zumeist aus nachklassischer Zeit. Ein Beispiel mag genügen, ein Epigramm des Valerius Aedituus (frg. 1):⁶

*Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis
quid mi abs te quaeram, uerba labris abeunt,
per pectus manat subito <subido> mihi sudor:
sic tacitus, subidus, dum pudeo, pereo.*

„Immer wenn ich versuche, vor dir, Pamphila, die Not meines Herzens auszusprechen. [nämlich auszusprechen], worum ich dich bitten möchte, ersterben mir die Worte auf den Lippen, über die Brust strömt mir in Erregung plötzlich der Schweiß. So – stumm, voll Erregung, von Schamröte übergossen – vergehe ich.“

Der Form nach handelt es sich um ein Billet; es ist gerichtet an eine Frau mit redendem Namen: Pamphila, die bei allen Beliebte, die von allen Geliebte. Auch der Absender des Billets begehrt sie. Er lässt sie wissen, immer wenn er bei einer Begegnung dazu ansetze, ihr gegenüber seine Verliebtheit, sein Begehren zu formulieren, versage ihm die Stimme. Und dieses Stummbleiben verschlimmere sein Befinden noch weiter: Nicht bloß dass ihm der Schweiß ausbricht – er ‚vergeht‘.

Doch was er mündlich nicht vermag, das ermöglicht ihm eben auf schriftlichem Wege dieses Epigramm: der Frau seine erotischen Wünsche zu gestehen. Es geschieht dies in durchaus aufwendigem Stil, mit einer Reihe von Tropen und Assonanzen.⁷

Freilich, so gekonnt das Ganze ist, die beiden Figuren, um die es geht, bleiben schemenhaft, schemenhaft auch das Verhältnis der beiden zueinander. So fällt zum Beispiel kein Wort über die Persönlichkeit der Begehrten, keines über deren Empfinden.

Im Vergleich zu jenen Epigrammen in griechischer Manier hat Catull in c. 68 nicht bloß den Umfang immens erweitert: vor allem gewinnen bei ihm die beteiligten Personen eine weit schärfere Kontur: In der Darstellung der Liebesbeziehung ist das Psychologische entscheidend verstärkt.

Einen nicht geringen Anteil an solcher Verstärkung hat Catulls Einbeziehung des Mythos, und hier wiederum ist am gewichtigsten die Geschichte der Laodamia,⁸ die sich eben erst mit Protesilaus, einem thessalischen Fürsten, vermählt hat.⁹ Als die Griechen den Zug gegen Troja beschließen, ist der Bau des Hauses, in dem die beiden leben wollen, noch nicht vollendet. Und als plötzlich die Trennung nötig wird, der Abschied naht, gibt sich Laodamia dem Gatten hin – noch bevor ein Opfer für die Götter dargebracht worden ist (V. 74–76). So liegt denn auf dem Haus, in das Laodamia damals eintritt, noch kein Segen. Unmittelbar nach der Landung der griechischen Flotte

⁵ S. auch TUPLIN 113: „Catullus 68 has for generations been the site of hard-fought and inconclusive philological battles. This, it may be confidently predicted, will continue to be the case.“ Diese 1981 formulierte Prophezeiung ist unverändert gültig.

⁶ Ausgabe in COURTNEY (1993) 70.

⁷ S. auch COURTNEY (1993) 72; KOSTER 48f.

⁸ Diese Schreibung ist wohl der Form *Laudamia* (so z. B. in MYNORS' Edition) vorzuziehen: LYNE 204, 20.

⁹ Die Texte der wichtigsten antiken Darstellungen des Mythos sind mit französischer Übersetzung abgedruckt bei JOLIVET 315–325.

wird Protesilaus auf den trojanischen Strand springen und von Hector getötet werden – der erste schwere Verlust der Griechen vor Troja.

III.

Im Einzelnen wie im Ganzen stellt c. 68 den Interpreten vor zahlreiche Probleme. Um nur ein besonders viel erörtertes zu nennen: In der handschriftlichen Überlieferung handelt es sich bei den 160 Versen um ein zusammenhängendes Gebilde, seit langem ist jedoch umstritten, ob nicht in Wahrheit zwei Gedichte vorliegen. Die Philologen, die diese Ansicht vertreten, die „Chorizonten“:¹⁰ legen dabei den Schnitt nach Vers 40; sie unterscheiden also eine Elegie 68a (= V. 1–40) von einer Elegie 68b (= V. 41–160); Carmen 68a bilde allenfalls das Begleitschreiben für die Übersendung der im übrigen gänzlich eigenständigen Elegie 68b.

Doch dieses und viele andere Probleme mögen jetzt beiseite bleiben. Ausgegangen sei von drei Prämissen: dass die 160 Verse eine Einheit bilden, dass durchgängig dieselbe Person angeredet wird und dass diese Person Allius heißt.¹¹

Ziel ist es, nicht nur den Aufbau des Gedichts, sondern seine gedankliche Organisation, seine Struktur zu untersuchen: In welchen Relationen stehen diejenigen Elemente zueinander, die den als System aufgefassten Text bilden? Dabei wird der in Catulls c. 68 „Ich“ Sagende Poeta¹² oder (um der stilistischen Variation willen) Dichter genannt: der Eigenname bleibt den Fällen vorbehalten, in denen Catull als Autor gemeint ist.

Was die beteiligten *Personen* betrifft, so liegt dem Gedicht folgende Konstellation zugrunde. Allius, der den Poeta seinen Freund nennt (V. 9) und ihm schon manchen Dienst erwiesen hat,¹³ ist derzeit von Liebesleid erfasst. Der Poeta seinerseits fühlt sich angesichts der Förderung, die er von Allius erfahren hat, ihm gegenüber verpflichtet. Er rühmt jedoch nicht allein Allius' Hilfe, sondern spricht auch über ein eigenes Liebesverhältnis: Die Frau, mit einem Ungenannten fest liiert,¹⁴ bleibt ebenfalls anonym.¹⁵ Eine wichtige Rolle spielt schließlich ein naher Verwandter des Dichters: Auf einer Reise in den Osten des Imperiums hatte der Bruder in der Nähe Trojas den Tod gefunden und war dort bestattet worden. Sein Grab in solch riesiger Entfernung von der Heimat zu haben bedeutete nach antiker Anschauung ein großes Unglück für den Toten¹⁶ – ihm gilt daher in Catulls Elegie tiefstes Bedauern.

Die Einheit einmal vorausgesetzt, umfasst das Gedicht drei klar voneinander abgegrenzte Abschnitte:¹⁷ Teil I. die Verse 1–40, den umfänglichen Mittelteil (II), der mit einer Anrufung der

¹⁰ S. zu dieser Position z. B. SKINNER: besonders entschieden COURTNEY (1985) 95 („I am totally convinced that lines 1–40 and 41–160 are two entirely separate poems“). Die Beweislast liegt der Natur der Sache nach weniger bei den Unitariern als bei den Chorizonten. — Eine umsichtige Prüfung derjenigen Argumente, die von den Chorizonten, und solcher, die von den Unitariern vorgetragen zu werden pflegen, findet sich bei SYNDIKUS 250–256: zur unitarischen Position s. im übrigen PRESCOTT.

¹¹ Es wird also vorausgesetzt, dass in V. 11 und 30 statt des überlieferten *mali* mit SCHÖLL und anderen *mi Alli* zu lesen ist. Bei V. 11 muss man freilich in Kauf nehmen „that the conjecture *mi Alli* makes an elision at a point in the line where Catullus never has one (first syllable of the sixth foot)“: HUTCHINSON 314.75; s. auch THOMSON 473.

¹² Zur Charakterisierung des Poeta s. SARKISSIAN *passim*.

¹³ Das ergibt sich aus V. 149f. ... *munus / pro multis ... officiis*.

¹⁴ In V. 146 ist von ihrem *uir* die Rede.

¹⁵ Die Frau wird häufig mit der „Lesbia“ von Catulls lyrischen Gedichten identifiziert (in jüngerer Zeit besonders emphatisch bei SYNDIKUS 296), m. E. ohne durchschlagende Gründe. — Dass das Bild, welches in c. 68 von der Geliebten entworfen wird, mit Catulls Lesbia-Porträt nicht übereinstimmt, zeigt HEINE, s. besonders 166f; 176; 178; 180; 182f; 185.

¹⁶ Dazu KROLL 232 (zu V. 97).

¹⁷ SYNDIKUS 239; GODWIN 207f.

Musen einsetzt (V. 41–148), und Teil III, den knappen Epilog (V. 149–160). Mit dem Wort *hoc*, das diesen Schlussabschnitt einleitet, wird auf Teil II zurückgeschaut.

Zu den Funktionen des ersten Abschnitts gehört es, eine Art Exposition für das Folgende zu bilden, d.h. die dem Ganzen zugrunde liegende Situation zu umreißen. Bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Verona hat der Poeta von einem Bekannten einen Brief erhalten, auf den er nun antwortet: der (durch Konjekturen gewonnene)¹⁸ Name des Briefschreibers, Allius, fällt erst in V. 11. Jener Brief war, wie gleich in V. 2 steht, unter Tränen geschrieben worden – mit *lacrimis* erscheint geradezu ein Schlüsselwort des von Catull gewählten literarischen Genres, der *flebilis elegia*.¹⁹ Wie die Formulierung *Quod ... mittis ...* (V. 1–2) und andere Stellen²⁰ erkennen lassen, ist Catulls Elegie als Brief realisiert.

Der Anfang des Gedichts (V. 1–10) lautet:

*Quod mihi fortuna casuque oppressus acerbo
conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium,
naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis
subleuem et a mortis limine restituum,
quam neque sancta Venus molli requiescere somno
desertum in lecto caelibe perpetitur,
nec ueterum dulci scriptorum carmine Musae
oblectant, cum mens anxia peruigilat,
id gratum est mihi, me quoniam tibi dicis amicum
muneraque et Musarum hinc petis et Veneris.*

„Dass du mir, vom Schicksal und von bitterem Los überwältigt, dieses unter Tränen geschriebene Brieflein schickst, damit ich dich, den schiffbrüchig von schäumenden Wogen des Meeres an den Strand Geworfenen, aufrichte und von der Schwelle des Todes zurückhole, dich, den die hehre Venus keine Ruhe in sanftem Schlaf finden lässt – liegst du doch verlassen in deinem verwaisten Bett – und den auch nicht mit süßem Gesang der alten Dichter die Musen erfreuen, wenn dein Sinn sorgenvoll wacht: das ist mir lieb, weil du mich einen Freund nennst und ein Geschenk der Musen und der Venus von mir erbittest.“

In seinem Brief hatte Allius mitgeteilt, er sei von einem harten Schicksal (*fortuna ... casuque ... acerbo*, V. 1) betroffen, und den Dichter gebeten, ihm in seiner Bedrängnis beizustehen;²¹ *naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis / subleuem et a mortis limine restituum* (V. 3–4). Der Ausdruck *naufragus* ist, wie sich aus dem nächsten Distichon (V. 5f), dem Anfang eines Relativsatzes, ergibt, eine Metapher: sie steht für Allius' Liebesleid;²² Venus gönne ihm keinen Schlaf; er habe keinen geliebten Menschen bei sich, sein Bett sei verwaist. Der in V. 5 begonnene Relativsatz wird mit dem Distichon V. 7f fortgesetzt: die sprachliche²³ Verknüpfung der beiden Hälften des Relativsatzes ist ebenso eng wie die sachliche und argumentative;²⁴ Immer wenn er – so hat Allius den Poeta wissen lassen – in seinem Liebeskummer wachliege (*cum mens anxia peruigilat*) und dann zur Poesie alter Schriftsteller (*ueterum ... scriptorum*) greife, finde er an deren Werken keine Freude. An diese Auskünfte hat Allius schließlich eine Bitte angefügt, mit der das in V. 1–4 metaphorisch formulierte Anliegen (... *ut subleuem et ... restituum*) konkretisiert und spezifiziert

¹⁸ S. oben Anmerkung 11.

¹⁹ Diese Junktur findet sich bei Ovid *am.* 3.9.3f.

²⁰ S. etwa noch V. 27: *quare quod scribis ...* (dazu SYNDIKUS 249); zu Anklängen an den Briefstil in Teil III s. WILLIAMS 230.

²¹ Dass Allius in seinem Brief dieses Anliegen formuliert hat, ergibt sich von dem „finalen *ut*“ in V. 3 her.

²² Zur engen gedanklichen Verknüpfung des Distichons V. 5f mit den Versen 1–4 s. etwa SYNDIKUS 241.14 (gegen COPPEL 15–26).

²³ *Neque* (V. 5) ... *nec* (V. 7).

²⁴ SARKISSIAN 8: „A close reading ... shows that Venus is the cause of Allius' troubles and that the failure of literature to distract him is only a secondary consideration. Venus actively makes Allius' life miserable, not allowing him to sleep (*perpetitur*), while the Muses merely fail to please him (*oblectant*).“

wird: Als sein Freund möge der Dichter ihm *munera ... et Musarum ... et Veneris* zuteil werden lassen (V. 9f). Stellt man die Abfolge der Gedanken in den Versen 1–8 in Rechnung, dann ergibt sich: Unter *munera* können hier nur Gaben zu verstehen sein, welche mit den Musen und mit Venus gleichermaßen zu tun haben, d.h. erotische Poesie,²⁵ nicht nach Weise der alten Dichter (V. 7), sondern in neuer, hellenistischer Art.²⁶ Die Verse 1–10 lassen sich demnach folgendermaßen zusammenfassen: Allius hat den Dichter gebeten, er möge ihm in seiner Bedrängnis beistehen, indem er für ihn Liebesdichtung modernen Charakters verfasse, welche seine überaus düstere Stimmung aufzuhellen vermag.²⁷

Indem der Poeta zu Beginn der Elegie den Inhalt von Allius' Brief referiert, zeichnet er in hyperbolischen, sehr pathetischen Formulierungen die Lage nach, in der sich der Briefschreiber derzeit befindet. Auf diese Weise wird deutlich, wie gut sich der Poeta in die Situation des anderen hineinzuversetzen vermag. Auch liest er daraus, dass Allius ihm eine Bitte vorgetragen hat, etwas ab: Er findet freundschaftliche Gesinnung darin ausgedrückt (V. 9). Aber er muss sich, wie der Fortgang des Gedichts zeigt, dieser Bitte versagen – er tut das sehr ungern und in dem Gefühl, dem bedrängten Freunde gegenüber zur Gewährung verpflichtet zu sein:²⁸

*Sed tibi ne mea sint ignota incommoda, mi Alli,*²⁹
neu me odisse putes hospitii officium,
accipe, quis merser fortunae fluctibus ipse,
ne amplius a misero dona beata petas (V. 11–14).

„Aber damit dir, mein Allius, mein eigenes Ungemach nicht unbekannt sei und du nicht meinst, ich wolle von der Verpflichtung des Gastfreunds nichts wissen: Vernimm, durch welche Fluten des Unglücks ich selbst hinabgerissen wurde, damit du nicht weiterhin von einem Unglücklichen Geschenke des Glücks erbittest.“

Mit der Formulierung „Fluten des Unglücks“ (*fortunae fluctibus*, V. 13) wendet der Poeta das zuvor auf Allius bezogene Bild des Schiffbruchs (V. 3f) auf sich selbst an: damit stellt er sich, sein eigenes Schicksal, sein eigenes Unglück *neben* das des Allius. Der Freund möge Verständnis dafür haben, dass er in dieser Lage jenen Wunsch nicht erfüllen könne.

Welches Leid ihn selbst betroffen hat, teilt der Poeta in den sich unmittelbar anschließenden Versen (15–20a) mit. Dabei blickt er zunächst auf sein bisheriges Leben zurück. Schon in der Jugend habe er aus Süße und Bitterkeit gemischte Liebe³⁰ kennen gelernt und zahlreiche

²⁵ Zu dieser Auffassung der höchst umstrittenen Formulierung s. vor allem COPPEL 34–86; SYNDIKUS 242–245 und LEFÈVRE 312f. Dagegen meinen viele andere Interpreten, Allius habe den Dichter um einen Liebesakt gebeten. Bei dieser Annahme würde die Antwort, die der Dichter seinem Bekannten in den Versen 11–32 gibt, auf den Punkt gebracht, lauten, derzeit könne er ihm sexuell nicht zu Willen sein, weil er um seinen toten Bruder trauere. Und im Blick auf die Fortsetzung in den Versen 41–148 würde die Antwort des Dichters, auf den Punkt gebracht, lauten, zwar könne er Allius derzeit sexuell nicht zu Willen sein, wolle ihm aber wenigstens erzählen, wie er sich einmal mit einer Frau vergnügt habe. Derartige „Tröstungen“ vorzubringen, mag Catull zutrauen, wer will!

²⁶ S. dazu LEFÈVRE 312f.

²⁷ WOODMAN (der als Absender des Briefs einen Manlius ansieht) meint, „*munera Musarum petis* in 10 may mean nothing more than that Manlius has asked Catullus to send him some poetry books“ (100). Die Formulierungen *ueterum scriptorum* und *oblectant* (V. 7f) zeigen aber m. E., dass es nicht um Gedichtbücher beliebiger Provenienz geht, sondern um eine ganz bestimmte Art von Poesie.

²⁸ Das *hospitii officium* ist, wie WOODMAN 101f gezeigt hat, die Pflicht des in Küstennähe Lebenden, einem Schiffbrüchigen (s. V. 3f) zu helfen. Dagegen nimmt beispielsweise GODWIN 203 an, mit der Wendung *hospitii officium* werde etwas angedeutet, was seine Erklärung erst mit dem Hinweis auf Allius' Hilfe in V. 67–69 finde.

²⁹ Zur Konjekturen *mi Alli* s. oben.

³⁰ Der Name der Göttin Venus wird umschrieben; vgl. noch V. 51. Weitere Namensumschreibungen finden sich in V. 77 und 112.

Liebschaften gehabt (*multa satis lusi*, V. 17).³¹ Doch all dies sei nun vorüber: Der Tod seines Bruders habe es ihm genommen (V. 19–20a). Von den letztgenannten Versen her ist deutlich, dass die Formulierung *quis merser fortunae fluctibus ipse* (V. 13) metaphorisch gemeint ist, so wie dies zuvor bei der analogen Aussage über Allius (V. 3f) der Fall war. In V. 13 zielt die Metapher freilich nicht auf Liebeskummer, sondern auf den Schmerz, den der Dichter über den Tod seines Bruders empfindet.

Auf eben dies, die Bekundung der Trauer, ist, wie man jetzt erkennt, das ganze bisher Gesagte zugelaufen. Der Ton, den der Dichter in V. 11–20a anschlägt, war durch das Pathos des Eingangs (V. 1–10) vorbereitet worden.³²

Bei dem Schicksal des Bruders verweilen die Gedanken des Dichters zunächst. Der Schmerz um den Gestorbenen verselbständigt sich, und so wird – für eine Zeit lang – nicht mehr Allius angesprochen, sondern der Tote (V. 20b–24). Dabei vergegenwärtigt sich der Dichter, was ihm die innige Liebe (*dulcis ... amor*) des Bruders im Leben bedeutet hat und was mit dessen Tod für ihn alles verloren ist: Sein Glück sei zerbrochen, seine früheren Freuden (*gaudia*, V. 23), Wonnen (*deliciae animi*, V. 26), sein ganzes Treiben (*studia*, V. 26) seien geschwunden. In der Klage darüber wird zuletzt, in V. 25f, die Anrede an den Bruder fallengelassen.

Erst danach wendet sich der Poeta wieder an Allius. Dabei tritt das Pathos, das die Verse 15–26 erfüllt hatte, allmählich zurück: In V. 27–40³³ werden die Motive des Gedichteingangs – mit zum Teil wörtlichen Anklängen – noch einmal aufgenommen: die Bitte des Allius; der Wunsch des Dichters, dem Freund zu helfen; seine Absage und die Betonung des guten Willens.

Allerdings hat die Begründung der Absage nunmehr – gegenüber dem früheren Abschnitt (V. 11–14) – schärfere Kontur erhalten: In seiner Trauer, die ihm die früher genossenen Freuden genommen habe, vermöge er zur Aufheiterung taugliche Liebespoesie nicht hervorzubringen. Hinzu komme, dass er in Verona keine Bibliothek zur Verfügung habe. Mit dem Hinweis auf diesen Mangel – gedacht ist wohl vor allem an griechische Werke³⁴ – charakterisiert er sich als einen Dichter, der es liebt, sich von der literarischen Tradition anregen zu lassen.

Wie sich bis jetzt ergeben hat, geht es in Teil I vornehmlich um eine Absage des Poeta: Von eigenem Kummer, der Trauer um den Bruder, überwältigt, sehe er sich außerstande, der Bitte des Freundes nachzukommen. So hat der Poeta bislang ausführlich nur von seinem eigenen Leid gesprochen und von der für poetisches Schaffen ungünstigen Situation, in der er sich befinde: Dichtung neuer Art außerhalb Roms zu konzipieren, fern von den einschlägigen Büchern – das sei ihm nicht möglich. Ein Zuspruch für den von Liebesleid bedrängten Allius fehlt im Bisherigen.

Am Anfang des Teils II steht ein Musenanruf (V. 41–50):³⁵ die ersten drei Distichen lauten:

*Non possum reticere, deae, qua me Allius in re
inuerit aut quantis inuerit officiis,
ne fugiens saeculis obliuiscens aetas
illius hoc caeca nocte tegat studium,
sed dicam uobis, uos porro dicite multis*

³¹ Das Wort *ludere* (vgl. noch V. 156) kann in lateinischer Literatur nicht nur erotische Tändelei, sondern auch triviales Dichten bezeichnen; hier sind jedoch allein erotische Vergnügungen gemeint: MOST 121; s. auch HEINE 166–168; WOODMAN 102; THOMSON 476.

³² Dagegen bezeichnet THOMSON 472 die Sprache in V. 1–40 als dem Briefstil entsprechend „prosaic and everyday“.

³³ Zu der schwierigen Versreihe 27–30 s. etwa SYNDIKUS 246f.

³⁴ S. dazu LEFFRE 312–314.

³⁵ Abweichend von der traditionellen Form wird hier nicht die Muse aufgefordert, dem Dichter etwas mitzuteilen, das er dann niederschreiben könne, sondern umgekehrt vertraut der Dichter den Musen etwas an, das sie weitertragen und unsterblich machen sollen; s. dazu SYNDIKUS 242f.

milibus et facite haec carta loquatur anus. (V. 41–46)

„Ich kann nicht schweigen darüber, ihr Göttinnen, bei welcher Angelegenheit mir Allius geholfen und mit welch großen Diensten er mich gefördert hat, damit nicht kommende Geschlechter dieses sein Bemühen vergessen und die flüchtige Zeit es mit dem Dunkel der Nacht bedeckt – nein, sagen will ich es euch. Sagt ihr wiederum es vielen Tausenden, und sorgt dafür, dass dieses Blatt, auch wenn es gealtert sein wird, noch spreche!“

Es ist dies – nach der Absage in Teil I – eine überraschende Wendung. Denn jetzt ergibt sich als Antwort des Dichters auf Allius' Brief dies: Dichtung, wie Allius sie von ihm erbeten hatte, Liebesdichtung neuer Art – die könne er in seiner Situation nicht schaffen. Aber etwas anderes dränge sich ihm auf, und darüber *müsse* er schreiben: *non possum reticere* ... Was sich da aufdrängt, ist ein Lobpreis auf Allius, das Rühmen der Hilfe, die er dem Dichter geleistet habe (V. 41b–42). So lässt es der Poeta Allius gegenüber nicht mit der Absage, die er in den Versen 11–14, 31f und 37–40 formuliert hatte, bewenden, sondern bietet einen Ersatz für das Gewünschte.³⁶

Dadurch nun, dass er seine Antwort an Allius fortsetzt, fertigt der Poeta zwar nicht die vom Freund erwartete Dichtung, aber er fertigt eine Dichtung, die einen Bezug auf den Freund selbst enthält. Wenn Teil I lediglich den Inhalt von Allius' Brief referiert und sich nicht näher mit der Person des Allius beschäftigt hatte – jetzt, in Teil II, wird dem Freund umso mehr Aufmerksamkeit zuteil, nur dass es eben nicht um sein Liebesleid geht (V. 41–69). Da die von Allius geleistete Hilfe, die nicht hoch genug zu preisen sei, die Beziehung des Dichters zu einer Frau betrifft, wird von jetzt an dessen Liebe für längere Zeit zum Thema.

Mit V. 51 beginnt, bis V. 148 reichend, eine überaus kunstvolle Komposition.³⁷ Sie vollzieht sich in einem weiten Bogen, d.h. in der Weise, dass sich die Vorstellung vom Ausgangspunkt allmählich immer weiter entfernt, dass sie dann aber wieder dorthin zurückkehrt.

Verdeutlichen wir uns zunächst die Anlage der Partie V. 51–66!

In ihrem letzten Vers, in 66, wird erwähnt, worauf der Gedanke vom Musenanruf an zuläuft: *tale fuit nobis / Allius auxilium*: „Solchermaßen war für uns Allius hilfreich“.

Der Anfang der Partie knüpft mit der Anrede an die Musen (*scitis*, V. 52) unmittelbar an die Verse 41–50 an: Die Musen wüssten, welchen Kummer (*cura*, V. 51) ihm die unzuverlässige Venus angetan, auf welche Weise sie in ihm die Flamme der Liebe geschürt habe (V. 52). Die Darstellung hier ähnelt der Schilderung von Allius' Liebesleid zu Beginn der Elegie.³⁸

Um die Intensität seines Liebesverlangens zu verdeutlichen, zieht der Dichter zwei Naturphänomene zum Vergleich heran: die Glut des Ätna und die kochend heiße Quelle in der Landschaft Malis (V. 53f).

Das Bild der Quelle führt ihn auf die Tränen, die er in seinem Liebesleid, in seiner tiefen Niedergeschlagenheit³⁹ unaufhörlich vergossen, die er verströmt habe (V. 55f). Dieses einzelne Element, das Strömen, verselbständigt sich sodann: Es ist nämlich anschließend von einem Wildbach die Rede, der durch ein abschüssiges Tal hinabstürzt, mitten durch die Pfade des dicht sich drängenden Volks (V. 57–60).

³⁶ Lässt man hingegen gemäß der Auffassung der Chorizonten mit dem Musenanruf ein neues Gedicht beginnen, dann wirkt der gewaltige rhetorische Aufwand der Verse 41–50 gänzlich unvermittelt und pompös. Hinzu kommt folgendes: Betrachtet man diesen Passus nicht als Fortsetzung der Argumentation in V. 11–40, sondern versteht ihn als Proömium eines eigenständigen Gedichts, dann erscheint er als die Ankündigung eines Enkomiums auf Allius. Tatsächlich enthalten die Verse 51–160 zwar eine Rühmung des Allius (V. 51–69; 149–158), als Ganzes aber sind sie – mit allem, was über die Geliebte und den Bruder gesagt wird – gewiss kein Allius-Enkomion. Dieses Problem ergibt sich bei der unitarischen Auffassung nicht, da die Verse 41–50 hier ein wichtiges Element eines von V. 11 bis 152 reichenden Gedankengangs bilden.

³⁷ Zu V. 51–148 s. besonders die Analyse bei SOLMSEN 262–270.

³⁸ S. auch SALVATORE 42.

³⁹ Diese Stimmung wird gleich zweimal bezeichnet: *maesta ... lumina; tristisque imbre*.

Eben aufgrund dieser Verselbständigung wird es möglich, am Bild des Baches noch etwas anderes hervorzuheben: Nicht mehr der Vergleich mit dem Strom der Tränen bleibt wichtig, sondern der Bach wird schließlich dargestellt als Linderung bei großer Anstrengung, als Hilfe für den Dürstenden (V. 61f). An diesen Vergleich schließt sich noch ein weiterer an; dabei geht es um die Hilfe, die Castor und Pollux den Seeleuten gewähren (V. 63–65). In eben solcher Weise also war Allius für den Dichter „hilfreich“ (V. 66).

Als die Reihe der Vergleiche in V. 53 einsetzte, war es dem Dichter zunächst darum gegangen, dem Leidenschaftlichen seiner Liebe Profil zu geben. Nach und nach verlagerte sich dann der Fokus der Darstellung auf das Element des Hilfreichen. So kommt es, dass die Aussage in V. 66 dem Anfang der ganzen Partie (... *qua me Allius in re / iuuerit aut quantis iuuerit officiis*, V. 41f), korrespondiert.

Doch worin hat die durch die Häufung der Vergleiche so außerordentlich stark retardierte und herausgehobene Leistung des Allius bestanden, um deretwillen der Dichter ihm ewiges Andenken sichern will?

Darüber geben endlich die sich unmittelbar anschließenden Verse 67–69 Auskunft, und zwar in der Weise, dass die von Allius geleistete Unterstützung zunächst metaphorisch formuliert (V. 67) und erst dann unmittelbar bezeichnet wird (V. 68f):

*Is clausum lato patefecit limite campum
isque domum nobis isque dedit dominae,⁴⁰
ad quam communes exerceremus amores.*

„Er [Allius] hat ein versperrtes Feld zu einem breiten Zugang⁴¹ geöffnet; er hat uns, er hat unserer Herrin ein Haus gegeben, damit wir dort gemeinschaftlich der Liebeslust freien Lauf lassen konnten.“

So hat Allius den Dichter aus seinem tiefen Kummer, seiner von zahllosen Tränen begleiteten Tribsal erlöst, indem er die Voraussetzung für eine ungestörte erotische Begegnung mit der Geliebten schuf. Die Wendung *amores exercere* (V. 69) gehört einer niederen Stilebene an⁴² – das Unverblüme der Formulierung steht in starkem Kontrast zur stilistischen Überhöhung in den Versen 41–67.

Freilich ist die Schilderung des Zusammenseins mit der Geliebten noch nicht zu Ende. Der Poeta hebt aus dem Geschehen ein einziges Detail heraus, allerdings eines, das den erotischen Charakter der gesamten Begegnung aufs Schönste zu repräsentieren vermag: Es ist die Art und Weise, wie die Geliebte in das Haus eintrat. Die den Fuß auf die Schwelle Setzende wird dabei nicht lediglich mit einer Göttin verglichen, sie stellt sich dem Dichter vielmehr geradewegs als Göttin dar, als *seine* Göttin. Die Verse 70–72 beschreiben in kräftigem Kontrast zu den Versen 68f ihre Epiphanie:

*quo mea se molli candida diua pede
intulit et trito fulgentem in limine plantam
innixa arguta constituit solea.*

⁴⁰ *Dominae* ist Konjekture FRÖHLICHS; zu ihr s. besonders STREULI 1–4. — Manche Philologen geben dem in V überlieferten *dominam* den Vorzug. Von diesen Interpreten verstehen einige V. 68 so, dass Allius dem Dichter die Herrin in jenem Haus präsentiert habe. Das in V. 69 folgende *communes* scheint mir indes besser zu passen, wenn zwei parallele Dative (*nobis / dominae*) vorangegangen sind. Andere Interpreten fassen *dedit dominam* in dem Sinne auf, dass Allius – der Freund als Kuppler – dem Dichter nicht die Geliebte, sondern eine neue Sexualpartnerin zugeführt habe. Doch warum hebt der Dichter dann in V. 51–56 mit allem Nachdruck hervor, dass er die Eine so heiß begehrt? Und wie kann er jene Neue sogleich als *mea ... diua* (V. 70) bezeichnen?

⁴¹ Bei *lato ... limite* handelt es sich wohl um einen „resultativen Ablativ“ (HOFMANN-SZANTYR 127). Für diesen Hinweis danke ich Rolf HEINE.

⁴² S. dazu HEINE 168–170 (mit Hinweis auf Catull c. 71.3).

„Dorthin begab sich, strahlend, meine Göttin mit sanftem Schritt und setzte ihren glänzenden Fuß auf die abgenutzte Schwelle, angetan mit einer Sandale, die einen hellen Klang vernehmen ließ.“

Wenn der Dichter die Geliebte seine Göttin nennt, heißt das schwerlich, dass er „im Kommen der geliebten Frau die leibhaftige Manifestation göttlicher Wesensart erschaut“. ⁴³ vielmehr möchte er signalisieren, wie sehr er von ihrer Erscheinung hingerissen, fasziniert ist. Der Hinweis darauf, dass die Schwelle abgenutzt war, lässt das Bild der Geliebten nur umso stärker erstrahlen ⁴⁴ – durch ihr Erscheinen wird sogar das Niedere geadelt. ⁴⁵

Erst mit den Versen 70–72 wird klar, welche Bedeutung Allius' Hilfe für den Dichter hatte: Liebesfreuden mit „seiner Göttin“! Wenn das kein Motiv ist, die Erinnerung an Allius für alle Zeit sichern zu wollen! Der Hyperbolik des Musenanrufs (V. 41–50) entspricht die Überhöhung der Geliebten hier (V. 70–72). Die ganze mit V. 41 einsetzende Partie ist ein schönes Beispiel – nicht für Komik bei Catull, ⁴⁶ sondern für das „geistvoll anmutige Spiel“ ⁴⁷ seiner Kunst.

Mit einem mythologischen Vergleich fährt der Dichter fort: Die Geliebte habe den Fuß auf die Schwelle gesetzt, wie einst Laodamia das Haus des Protesilaus betreten habe (V. 73f). Die Geschichte der Laodamia wird nun breit entfaltet (V. 73–88). Dabei verlagert sich der Fokus der Darstellung sogleich vom Erscheinungsbild auf Inneres, auf das Emotionale. ⁴⁸ Noch in V. 73 betont der Dichter nämlich den exzessiven Charakter von Laodamias Liebe zu Protesilaus: *flagrans aduenit amore* (sc. *Laodamia*). ⁴⁹ Die Gewalt dieser Leidenschaft wird dadurch offenkundig, dass sich Laodamia über Konventionen und sogar über religiöse Gebote hinwegsetzt (V. 75–78). Eine Apostrophe an die Göttin der strafenden Gerechtigkeit, Nemesis, bereitet eine Erweiterung des Blickfelds vor: In den Versen 79–88 geht es nicht mehr um den einen Augenblick, da Laodamia in das gemeinsame Haus eintritt, sondern um das ganze weitere Schicksal der Beziehung: dass Laodamia sich so früh von Protesilaus trennen muss, weil er am Zug der Griechen gegen Troja beteiligt ist, und dass Protesilaus dort so rasch sein Ende finden wird. In der Zeit, die Laodamia gemeinsam mit Protesilaus zu verbringen vergönnt war, sei ihr heftiges Liebesverlangen nicht so weit gestillt worden. „dass sie nach einem vorzeitigen Ende der Ehe ohne den Gatten hätte weiterleben können“ (*posset ut abrupto uiuere coniugio*, V. 84). Damit wird erst die ganze Dimension dessen deutlich, was sie für Protesilaus empfindet. ⁵⁰

Eine Analogie zwischen dem Schicksal des Protesilaus und seinem eigenen scheint der Poeta nicht intendiert zu haben. ⁵¹

An die Erwähnung Trojas in V. 88 schließt eine Vervünschung der Stadt an:

*Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque,
Troia uirum et uirtutum omnium acerba cinis ...* (V. 89f);

⁴³ LIEBERG 193.

⁴⁴ S. auch STRUHL 33.

⁴⁵ S. ferner CLAUS.

⁴⁶ Dieser Begriff wird in der Forschung gelegentlich auf die Partie V. 41–67 (und andere Abschnitte des Gedichts) angewandt, m. E. zu Unrecht.

⁴⁷ Mit dieser Formulierung charakterisiert KLINGNER 219 allgemein die Kunst Catulls.

⁴⁸ S. FEENEY 42.

⁴⁹ Vgl. noch V. 83: *avidum... amore*.

⁵⁰ Für LYNE „it is Catullus rather than Lesbia's devotion which is imaged in the devotion of Laodamia ... The female mythical figure, advanced as an image of Lesbia, in fact more truthfully figures the male“ (206). Zur Begründung seiner Deutung weist LYNE darauf hin, dass das Bekenntnis des Dichters in V. 159f. die Geliebte sei ihm teurer als das eigene Leben, der Aussage in V. 84 analog sei. Aber wie können Catulls Leser Vers 84 gemäß dem Prinzip *e sequentibus praecedentia* auffassen, wenn dieser Vers keine Andeutung enthält, deren spätere Erklärung sie erwarten?

⁵¹ Dagegen spricht PUELMA 234 ohne nähere Begründung von einer „Gleichung ... Catull – Protesilaos – Euergetes [c. 66], wobei Protesilaos sich zusätzlich noch mit Catulls Bruder, gleichsam dessen zweiter Seele, kreuzt“; vgl. noch 233. 34.

„Troja – abscheulich! – gemeinsames Grab für Asien und Europa,
Troja, schmerzlicher Ruin für alle Heroen und Tugenden...“

Dass diese Verwünschung nicht nur dem Leid des Trojanischen Krieges gilt, sondern ein Bezug auf alle heldenhaften Menschen hergestellt wird, bereitet die Rückwendung zum Leid des Dichters vor: Auch sein Bruder hat in der Gegend Trojas den Tod gefunden (V. 91–96). Derartig kühne gedankliche Verknüpfungen⁵² sind bei Catull überhaupt beliebt.⁵³

Wie im Eingangsteil der Elegie (V. 19–26) lässt der Dichter wiederum dem Schmerz über diesen Verlust freien Lauf (V. 91–100). Wenn dabei die Verse 20–24 nahezu wörtlich wiederholt werden, so spricht dies keineswegs gegen die These der Einheit von c. 68 – es dient eben dazu, der Bekundung der Trauer Nachdruck zu verleihen. Genau wie im ersten Teil der Elegie wird auch hier die Anrede an den Bruder (V. 92b–96) schließlich durch einen Bericht über den Bruder abgelöst (V. 97–100).

Inmitten der Erzählung der Laodamia-Sage ist so das ganz Eigene, das persönliche Leid des Dichters durchgebrochen und ins Zentrum gerückt.

Mit ähnlichen Schritten, wie sich die Vorstellungen bis zu der pathetischen Totenklage hin bewegt haben, entfernen sie sich danach allmählich wieder davon. Es geht also erneut um den Trojanischen Krieg (V. 101–104) und um die Liebe Laodamias. Wiederum wird aufs Stärkste die Intensität ihres Liebens⁵⁴ betont (V. 105–118). So heißt es unter anderem, Laodamia sei der Gatte wichtiger geworden als das eigene Leben (V. 105–107a);⁵⁵ es entspricht dies der Aussage in V. 81–84 (... *posset ut abrupto uiuere coniugio*). Im Strudel ihrer Leidenschaft sei Laodamia in einen Schlund (*barathrum*) gerissen worden (V. 107b–108). Den Schlund wiederum vergleicht der Dichter sodann – sicher für antike wie moderne Leser des Carmen überraschend – mit den Entwässerungskanälen (in der Karstlandschaft) bei Pheneus, die der Sage nach Hercules aufgrub (V. 109–116).⁵⁶ Zum Schluss dieses Abschnitts nimmt der Poeta an dem Vergleich, den er gerade eben ausgeführt hat (*quale ...* V. 109), eine Korrektur vor:⁵⁷ Laodamias Liebe sei (nicht so tief, sondern) noch tiefer (*altior*) als jener Abgrund gewesen (V. 117f). Um dem ganz und gar Exorbitanten dieser Leidenschaft noch stärkeres Profil zu geben, bringt der Dichter zu guter Letzt zwei weitere Beispiele intensivster Zuneigung ins Spiel, jeweils aus ganz anderen Bereichen: einmal die Liebe des Großvaters zum spät geborenen Enkel, in dem er endlich den so lange ersehnten Erben finde (V. 119–124), zum andern die gänzlich ungehemmte Sinnenslust, mit der die Taube das Männchen küsse – und die Taube sei noch unersättlicher als die begehrtste Frau⁵⁸ (V. 125–128)! Alle derartigen *furores*, heißt es abschließend, habe Laodamia in ihrem Verhältnis zu Protesilaus übertroffen (V. 129–130).

⁵² S. auch SOLMSEN 265. Dagegen meint LEFÈVRE 323–325, Laodamia-Geschichte und Klage um den Bruder seien folgendermaßen miteinander verknüpft: „In Carm. 68 ist Laodamia die *impia* und Protesilaus der *pius* ... Somit ist auch ... Lesbia die *impia* und Catull der *pius* ... Erst wenn man berücksichtigt, daß hinter Protesilaus Catull steht, Catull also sozusagen in Troja zugrundegeht, versteht man die Assoziation, daß mit dem mythischen Troja das zeitgenössische Troja verbunden wird, bei dem Catulls Bruder starb“. Indessen liegt in Catulls Darstellung der Laodamia-Geschichte der Akzent m. E. nicht auf *impietas*, sondern eben auf dem Leidenschaftlichen von Laodamias Liebe. Und im Catullischen Porträt des Protesilaus kann ich keinen Hinweis auf *pietas* finden.

⁵³ KLINGNER 220 hebt allgemein Catulls Vorliebe für Kunststücke „einer waghalsigen logischen Operation“ hervor.

⁵⁴ V. 108: *te absorbens uertice amoris / aëstus*.

⁵⁵ Zur Interpretation von V. 106f s. KROLL 233.

⁵⁶ Dazu s. vor allem SYNDIKUS 283–285; zu den literarischen Vorlagen s. TUPLIN 119–131.

⁵⁷ FEENEY 41. – Ein ähnlicher Fall von Selbstkorrektur des Poeta findet sich in Catulls c. 7: SCHMIDT (2001) 57–59.

⁵⁸ Zu *multiuolus* s. HEINE 170–172. – Der Taube wird in der Antike gerne eheliche Treue zugeschrieben; dieses Motiv spielt hier jedoch keine Rolle.

Insgesamt dokumentiert die Partie V. 105–130 Catulls ausgeprägte Neigung, höchst verschiedenartige Phänomene argumentativ in Beziehung zueinander zu setzen.⁵⁹

Eingeführt worden war die Laodamia-Sage, um die Gewalt der Epiphanie der göttlichen Geliebten zu verdeutlichen (V. 73). Eben zu jener Begegnung wird nun mit V. 131f – nach der langen Erzählung – wieder zurückgelenkt, freilich nicht zu dem Augenblick, da die Geliebte auf der Schwelle des Hauses erschien, sondern zur Liebesvereinigung:

*Aut nihil aut paulo cui tum concedere digna
lux mea se nostrum contulit in gremium...*

„Als eine, der es zukommt, überhaupt nicht oder allenfalls ein klein wenig hinter ihr [Laodamia] zurückzustehen, schmiegte sie, mein Licht, sich damals an meinen Schoß ...“

Worauf zielt der Vergleich mit Laodamia?⁶⁰ Deren überaus leidenschaftliche Liebe hatte dem einen Mann, ihrem Gatten, gegolten (V. 129f). Erotische Leidenschaft zeichnet, wie die Verse 70–76 gezeigt haben, auch die Geliebte des Poeta aus. Aber anders als Laodamia unterhält sie zu mehreren Männern Beziehungen. Dies wird wenig später, in V. 135–140, ausführlicher zur Sprache kommen – auf die Äußerungen dort weist V. 131 mit seiner Einschränkung (*paulo*) voraus.⁶¹

Zwar ist die Geliebte jetzt nicht mehr ausdrücklich als *diua* tituliert, ihre Göttlichkeit wird aber angedeutet, wenn es heißt, Cupido umschwebe sie (V. 133f). Bezeichnenderweise erhält Cupido mit *fulgebat* und *candidus* (V. 134) eine ähnliche Beschreibung wie zuvor die ‚Göttin‘ (*fulgentem*, V. 71; *candida*, V. 70).⁶²

So ist der Gedanke zur Liebesbeziehung des Dichters zurückgekehrt. In dem nun folgenden Abschnitt, der bis zum Ende des Teils II (V. 135–148) reicht, ist zwar auch von glücklichen Augenblicken die Rede, die dieses Liebesverhältnis mit sich bringe (V. 145–148), weit ausführlicher aber spricht der Dichter von Belastungen, ohne doch sein Verhältnis zur Geliebten nach Art der klassischen Elegiker als *seruitium amoris*⁶³ zu charakterisieren.⁶⁴ Die Geliebte, eine mit einem *uir* liierte Frau, gebe sich nicht allein mit dem einen Catull als Liebhaber zufrieden, sie gewähre vielmehr auch anderen Männern ein heimliches Liebesabenteuer, freilich selten.⁶⁵ Dies wolle er ertragen, müsse doch sogar die höchste Göttin, Juno, mit den zahlreichen Seitensprüngen ihres Gatten fertig werden. So will sich der Dichter in sein Los fügen, wenn ihm nur ein Tag beschieden sei, den die Geliebte selbst mit hellem Stift in ihrem Kalender vermerke (V. 147f).

Dass in den Versen 135–148 vor allem das Belastende heraustritt, das sich für den Dichter mit seiner Liebesbeziehung verbindet, erleichtert den Übergang zum Schlussteil der ganzen Elegie (V. 149–160): Dieser Passus wendet sich wieder dem Freund Allius zu, mit dessen Sorgen, mit dessen Liebesleid das Ganze ja eingesetzt hatte.

In V. 32 hatte der Dichter geschrieben, die von Allius erwartete Gabe, heiter stimmende Liebesdichtung, könne er in seiner Lage nicht schaffen: *haec tibi non tribuo munera, cum nequeo*.

⁵⁹ Das wichtigste Instrument ist der Vergleich; zu dessen Handhabung durch Catull s. die exzellente Studie FEENEYS.

⁶⁰ HUTCHINSON 317 meint, es gehe in V. 131 um die Schönheit (Laodamia war in V. 105 als *pulcerrima* apostrophiert worden). In diesem Falle würde freilich der gedankliche Anschluss an das unmittelbar Vorangehende verloren gehen. Davon abgesehen – welcher Liebhaber würde über ‚seine Göttin‘ sagen, dass sie weniger schön sei als eine *pulcerrima*?

⁶¹ S. auch SYNDIKUS 260.

⁶² QUINN 392 zu V. 134.

⁶³ Zu den typischen Merkmalen des *seruitium amoris* s. STROH 221–223.

⁶⁴ Als Darstellung eines *seruitium amoris* werden die Verse 135–148 von SYNDIKUS 272 aufgefasst; eine „Unterordnung unter den Willen der Geliebten“, eine „gänzliche Abhängigkeit von ihr“ scheint mir indes in diesem Abschnitt nicht ausgedrückt.

⁶⁵ Zur Verteidigung des überlieferten *uerecundae* (V. 136) s. unter anderen BAUER.

Auf diese Aussage kommt er mit V. 149 zurück: Die voranstehenden Verse,⁶⁶ dazu bestimmt, das Andenken an Allius für alle Zeit zu sichern (V. 151f), seien diejenige Gabe, die er in seiner Lage habe schaffen können: *hoc tibi, quod potui, confectum carmine munus*.

Im Zentrum des Schlussteils steht der Wunsch, dem Freund und dem von ihm geliebten Menschen möge in der Liebe Glück zuteil werden: *sitis felices et tu simul et tua uita* (V. 155). Nachdem der Dichter im Hauptteil der Elegie sein durch Allius ermöglichtes, glückhaftes Zusammentreffen mit der Geliebten geschildert hatte, gibt er hier in bezug auf den Freund seiner Zuversicht⁶⁷ Ausdruck: Die Götter werden ihm Gutes spenden wie den Frommen im Goldenen Zeitalter (V. 153f). An das Treffen mit der Geliebten, das er Allius zu verdanken hatte, erinnert der Poeta dabei noch einmal (V. 156–158) – so werden im Epilog der Elegie das früher genossene Liebesglück des Dichters und das zuversichtlich erhoffte des Allius nebeneinander gerückt.

In jenem Brief, auf den sich die Anfangspartie der Elegie (V. 1–10) bezieht, hatte Allius den Dichter gebeten, ihm in seiner Bedrängnis zu helfen (*ut... subleuem et... restituam*, V. 3f). Ein Zuspruch für Allius hatte in Teil I gefehlt. Hier nun, in Teil III, wird der Zuspruch dadurch aufs Schönste nachgeholt, dass der Dichter den Wunsch, Allius möge in der Liebe Glück finden, mit großer Zuversicht ausspricht.

Und wir erinnern uns auch: Am Anfang der Elegie hatte der Dichter dem Leid des Freundes (seinem Liebeskummer) eigenes Leid, ein Leid freilich ganz anderer Art (den Schmerz über den Tod des Bruders), gegenübergestellt: Beide, Allius und er selbst, so hatte es geheißen, seien von ‚Fluten des Unglücks‘ erfasst worden (V. 3; 13). Jetzt, im Schlussabschnitt, geht es um das Liebesglück beider, sei es das bereits genossene, sei es das für die Zukunft erhoffte – eine klare Entsprechung zwischen Anfang und Ende des Gedichts.

IV.

Damit ist es Zeit für eine Bilanz.

Am Beginn des Ganzen steht die Antwort auf den Brief des Allius. Indem der Dichter dessen Anliegen referiert, berührt er zum ersten Mal das Thema Liebe, freilich ohne die erotische Beziehung des Allius näher zu charakterisieren. Im Schlussteil der Elegie kommt der Dichter erneut auf das Liebesverhältnis des Allius zu sprechen. So bildet die freundschaftliche Hinwendung zu Allius den Rahmen der Elegie.

Doch nicht nur in deren Anfangs- und Schlussteil spielt Allius eine Rolle: das Rühmen der Hilfe, die er von Allius empfangen hat, schafft auch den Übergang zu des Dichters eigener Liebesbeziehung.

Deren Darstellung nimmt beträchtlichen Raum ein und ist wesentlich konkreter als im Falle des Allius: dabei werden beide Partner gleichermaßen porträtiert. Der Dichter ist von brennender Leidenschaft zur Herrin, seiner Göttin, erfasst. Mit der Beziehung zu ihr verbindet sich für ihn viel Kummer, viele Tränen; sexuelle Erfüllung und Momente des Glücks sind selten. Die Geliebte, die neben der festen Bindung an ihren *uir* (V. 146) nicht nur zu dem einen Catull (V. 135), sondern auch zu anderen Männern (V. 136) erotische Beziehungen unterhält, legt in ihrem Verhältnis zum Dichter große Leidenschaftlichkeit an den Tag, steht sie doch allenfalls ‚ein wenig‘ hinter Laodamia zurück (V. 131f), an der mit allem Nachdruck Liebesglut, ja, rasende Leidenschaft, *furor*, hervorgehoben wird.

⁶⁶ Gemeint sein muss der Mittelteil der Elegie (V. 41–148).

⁶⁷ KROLL 240 (zu V. 153); SYNDIKUS 294, 225.

Neben dem Liebesverhältnis zur Herrin hat in c. 68 noch eine andere Spielart von Liebe großes Gewicht: Seine Liebe zum Bruder formuliert der Dichter zwar nicht unmittelbar.⁶⁸ bringt sie aber in der Art und Weise, wie er über ihn spricht, klar zum Ausdruck.

Schließlich werden innerhalb der Vergleiche, die Laodamias Leidenschaft verdeutlichen sollen, noch zwei weitere Formen der Liebe in den Blick genommen: die Liebe des Großvaters zum ersehnten Enkel und die der Taube zum heiß begehrten Männchen.

Zur Rühmung von Freundschaft und zur Thematisierung von Liebesverhältnissen kommt dadurch, dass der Dichter auf das Schicksal des Bruders näher eingeht, noch ein Drittes hinzu: die Totenklage. Auch in dieses Element des Ganzen wird der Laodamia-Mythos einbezogen.

So hat Catull mit Carmen 68 ein komplexes, an starken Kontrasten reiches Gebilde geschaffen, in dem namentlich drei Gegenstände zur Sprache kommen: Freundschaft, Trauer um einen Toten und eine Reihe von Liebesverhältnissen. Nun sind dies wahrlich heterogene Bereiche. Doch das „geistvoll anmutige Spiel“ von Catulls Kunst hat es verstanden, sie zu einem Ganzen zu verschmelzen. Zum einen ist alles um die Person des Sprechenden zentriert. Zum andern beruht die Verbindung der einzelnen Elemente auf der Betonung des Affektischen. Überwiegend sind es exzessive Empfindungen, von denen der Dichter spricht: tiefste Trauer, heftigster Liebeskummer, glühendste Leidenschaft, kurz: *furores*. Sorgfältig hat Catull darauf geachtet, dass die Emotionalität der einzelnen Abschnitte austariert ist: So wird beispielsweise das Liebesleid des Allius durch Metaphern pathetisiert (V. 3f) oder das Begehren des Dichters und seiner Geliebten jeweils durch mehrere Vergleiche überhöht.

V.

Blickt man auf die literarische Tradition im ganzen, so zeigt sich in Catulls Gedicht manches, was es mit der vorausgehenden Poesie der Griechen verbindet. Unter anderem hat Catull mit der hellenistischen Dichtung die Vorliebe für das Häufen von Vergleichen gemein;⁶⁹ gemein auch die Freude daran, Gelehrsamkeit zu entfalten, etwa in der Bezeichnung der Topographie.⁷⁰

Von der hellenistischen Dichtung entfernt sich Catull jedoch, was die Behandlung des Mythos angeht. Die im Mittelteil der Elegie evozierte Laodamia-Geschichte steht nicht für sich, vielmehr erscheint sie in enger Beziehung zur Welt des Dichters: Das gilt ebenso für die Porträtierung seiner Geliebten wie für das Aussprechen seiner Trauer. Insgesamt dominiert in Catulls Gedicht, anders als dies in hellenistischer Sagenlegie der Fall ist, das Persönliche.

So ist Catulls Carmen 68 der erste uns kenntliche Versuch eines römischen Dichters, im elegischen Genus ein Ich, unter Einbeziehung des Mythos, eigenes Glück und Leid aussprechen zu lassen. Das geht ebenso über die hellenistische Elegie wie über das hellenistische Epigramm weit hinaus. Die Wahl der epistolaren Form lag insofern nahe, als der Brief der Antike als „Abbild der Seele“ des Schreibenden galt.⁷¹

Für die klassischen Repräsentanten der erotischen Elegie, namentlich für Properz und Tibull, sind besonders zwei Elemente des Catullischen Carmen 68 wichtig geworden: zum einen die Art und Weise, in der hier die Geliebte als leidenschaftlich Begehrte ebenso wie als leidenschaftlich Begehrende gezeichnet ist; zum andern: dass in der Darstellung der Beziehung zwischen dem Dichter und der Geliebten das Glück ebenso zur Sprache kommt wie das Belastende.

Nun erscheint in Catulls Carmen das Verhältnis zur geliebten Frau als etwas, das für den Dichter eminente Bedeutung hat. Das zeigt sich allein schon darin, dass das Kommen der Geliebten

⁶⁸ Dies ist hingegen der Fall bei der Liebe des Bruders zum Dichter (V. 23; 96).

⁶⁹ FEENEY 39.

⁷⁰ Zur Rezeption hellenistischer Poesie in c. 68 s. im übrigen NEWMAN 228–245.

⁷¹ Demetrius, *De elocutione* 227.

als Epiphanie einer Göttin geschildert ist, wird vom Dichter aber auch ausdrücklich formuliert, wenn es im Schlussvers heißt, solange die Geliebte lebe, sei ihm das Leben etwas Süßes.

Aber erst in der klassischen erotischen Elegie der Römer, bei Properz und Tibull, wird die Liebe zu einer Frau in den Rang einer Lebensform schlechthin erhoben.⁷² Erst bei diesen Dichtern wird die Entscheidung, die ganze Existenz der Liebe zu widmen, mit einem Lebensentwurf wie dem des Soldaten, der allezeit seinem Lande dient, in ernsthafte Konkurrenz treten.⁷³

I. Ausgaben: Kommentare:

C. *Valerii Catulli carmina*, recognovit R. A. B. MYNORS, Oxford 1958

COURTNEY (1993): *The Fragmentary Latin Poets*, edited with commentary by Edward COURTNEY, Oxford 1993

GODWIN: *Catullus, Poems 61–68*. Edited with introduction, translation and commentary by John GODWIN, Warminster 1995

KROLL: *C. Valerius Catullus*. Herausgegeben und erklärt von Wilhelm KROLL, 5. Aufl. Stuttgart 1968

QUINN: *Catullus: The poems*. Edited with introduction, revised text and commentary by Kenneth QUINN, 2. Aufl. London, Basingstoke 1973

THOMSON: *Catullus*. Edited with a textual and interpretative commentary by Douglas FERGUSON (SCOTT) THOMSON, Toronto, Buffalo, London 1997

II. Monographien und Aufsätze:

BAUER Johannes B., *Erae furta verecundae* (Catull 68, 136), Wiener Studien 87 (N. F. 8), 1974, 78–82

CLAUSS James J., *A delicate foot on the well-worn threshold: Paradoxical imagery in Catullus 68b*, American Journal of Philology 116, 1995, 237–249

COPPEL Bernhard, *Das Alliusgedicht. Zur Redaktion des Catullcorpus*, Heidelberg 1973

COURTNEY Edward, *Three poems of Catullus*, Bulletin of the Institute of Classical Studies (University of London) 32, 1985, 85–100

DÖPP Siegm. *Der Dichter zwischen Tullus und Cynthia. Zu Properz 1,6*, Peter NEUKAM (Hg.), *Musen und Medien* (Dialog Schule–Wissenschaft: Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. 33), München 1999, 7–26

FEENEY D. C., *'Shall I compare thee ...?' Catullus 68B and the limits of analogy*, in: Tony WOODMAN, Jonathan POWELL (Hg.), *Author and audience in Latin literature*. Cambridge 1992, 33–44; 220–224

FORSYTH Phyllis Young, *The poems of Catullus. A teaching text*, Lanham – New York – London 1986

HEINE Rolf, *Zu Catull c. 68*, Latomus 34, 1975, 166–186

HOFMANN Johann Baptist, SZANTYR Anton, *Lateinische Syntax und Stilistik* (Handbuch der Altertumswissenschaft II.2.2), München 1965

HUTCHINSON G. O., *Hellenistic poetry*, Oxford 1988

KLINGNER Friedrich, *Catull*, in: F. K., *Römische Geisteswelt*, 5. Auflage München 1965, 218–238

KOSTER Severin, *'Mulcedo Veneris atque Musae' – Roms frühe Liebesdichtung*, in: Peter NEUKAM (Hg.), *Musen und Medien* (Dialog Schule–Wissenschaft: Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. 33), München 1999, 44–63

⁷² STROH 233f.

⁷³ S. beispielsweise Properz 1,6; dazu DÖPP. — Für hilfreiche Kritik und Diskussion danke ich Hans BERNSDORFF und Marcus DEUFERT.

- LEFÈVRE Eckard, *Was hatte Catull in der Kapsel, die er von Rom nach Verona mitnahm? Zu Aufbau und Aussage der Allius-Elegie*, Rheinisches Museum 134, 1991, 311–326
- LIEBERG Godo, *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam 1962
- LYNE R. O. A. M., *Love and death: Laodamia and Protesilaus in Catullus, Propertius, and others*, Classical Quarterly N. S. 48, 1998, 200–212
- MOST Glenn W., *On the arrangement of Catullus' carmina maiora*, Philologus 125, 1981, 109–125
- NEWMAN John Kevin, *Roman Catullus and the modification of the Alexandrian sensibility*, Hildesheim 1990
- PRESCOTT H. W., *The unity of Catullus LXVIII*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 71, 1940, 473–500
- PUELMA Mario, *Die Aitien des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie*, Museum Helveticum 39, 1982, 221–246; 283–394; wieder in: M. P., Labor et lima. Kleine Schriften und Nachträge, Basel 1995, 360–407; Addenda: 408–414
- SALVATORE Armando, *L'unità del carme 68 di Catullo*, Giornale Italiano di Filologia 2, 1949, 36–49 (wieder in: A. S., Studi catulliani, Neapel 1965, 97–126)
- SARKISSIAN John, *Catullus 68. An interpretation* (Mnemosyne Suppl. 76), Leiden 1983
- SCHMIDT Ernst A., *Catull*, Heidelberg 1985
- SCHMIDT Ernst A., *Musen in Rom. Deutung von Welt und Geschichte in großen Texten der römischen Literatur*, Tübingen 2001
- SKINNER Marilyn B., *The unity of Catullus 68: The structure of 68a*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 103, 1972, 495–512
- SOLMSEN Friedrich, *Catullus' artistry in c. 68. A pre-Augustan "subjective" love elegy*, in: Eckard Lefèvre (Hg), Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit. Kieler Festschrift für Erich Burck zum 70. Geburtstag, Amsterdam 1975, 260–276
- STREULI Peter Ernst, *Die Lesbia-Partien in Catulls Allius-Elegie*, Urnäsch 1969
- STROH Wilfried, *Die Ursprünge der römischen Liebeselegie. Ein altes Problem im Licht eines neuen Fundes*, Poetica 15, 1983, 205–246
- SYNDIKUS Hans Peter, *Catull. Eine Interpretation. Zweiter Teil: Die großen Gedichte (61–68)*, 2. Auflage Darmstadt 2001, 239–296
- TUPLIN C. J., *Catullus 68*, Classical Quarterly N. S. 31, 1981, 113–139
- WEINREICH Otto, *Zum Verständnis des Werkes*, in: Catull. Liebesgedichte und sonstige Dichtungen, 3. Aufl. Reinbek 1963, 142–188
- WILLIAMS Gordon, *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford 1968
- WOODMAN A. J., *A reading of Catullus 68A*, Proceedings of the Cambridge Philological Society 209 (New Series 29), 1983, 100–106